

SALA D'OR

Sábado, 30 de Mayo de 1964

N.º 2

EL QUE NO SEPA JUGAR QUE SE RETIRE

La dirección y colaboradores de este suplemento así como los vecinos de Cala D'Or declaran:

Que no se solidarizan en lo más mínimo con ninguna de las ideas, tendencias o simples manifestaciones aparecidas en estas páginas.

Comprendemos que el escritor —en el momento de coger la pluma todo lo son— debe decir: rojo, azul o amarillo.

Lo que no puede hacerse —desgraciadamente—, porque es extraordinariamente difícil, es barajar ideas-colores y que al final quede la página-tela en blanco.

Una de las notas de la alta civilización es cuando se llega a la intrascendencia de las ideas trascendentes.

Los apóstoles nos aterran de la clase que sean, porque van siempre de la mano con la violencia o el desprecio.

Con estas páginas pretendemos como los griegos bajo los pórticos, llenar el ocio fuente de toda cultura. No hay sitio junto a nuestras playas para las tribunas. A menos que se conformen con tener de público el viento o atenerse a las consecuencias de ver en la picota del ridículo o la ironía (que alentaremos) sus convicciones más sagradas.

NO QUEREMOS que estas dos hojas se conviertan en estandarte de nada. Y si tienen que serlo de algo será de la pornografía, al fin y al cabo el más inofensivo de los desahogos intelectivos del hombre.

Admitimos el mútuo respeto para consecución de las mútuas libertades, como único imperativo y ley.

Todo lo demás creemos que es salvajismo tribal, nacional o ideológico fuente de todas las violencias. Para alimentar este absurdo la mayoría de periódicos pagan bien.

Aquí, el que no sepa jugar, que se retire.

TOMEU PONS

Beautés, mon beau souci...

Il nous manquait une reine...

Une dame de la mer qu'eût aimée Raymond Lull.

Femme-fleur dont chacun pût rêver sans mensonges.

Maîtresse idéale, secrète, éternelle, aux mains de lumière, aux yeux d'ombre...

Elle vit.

A jamais.

Elle est née, non loin de nos rivages, en un moulin.

Elle est blonde, coiffée par le Titien.

Sa bouche espère, humide et tiède, attentive.

Sa chair est transparente.

Son regard, grave comme après l'amour.

Elle le lève, étonné, du papier qu'elle lisait...

Symbole!

Elle est vêtue de soies lâches, sans âge: rose vieillie, bleu éteint frangé d'or
le, vert d'étang...



Elle nous reçoit, cette Inconnue, au seuil d'EURA où Luis Ripoll, imprimeur de la Renaissance, se donne l'excuse d'un commerce de papiers peints pour tenir la galerie d'Art.

Il n'y aura pas, dans ce numéro de rubrique des «Artistas desesperados».



«Au premier rang s'inscrivent un renversement complet de nos rapports avec l'Univers, l'écrasement total de tous les conformismes bourgeois, le musellement de toutes les techniques d'avilissement de l'esprit, la reinstallation de la notion de personne et le rétablissement de la suprématie des êtres sur les choses, l'édification d'une métaphysique du vide et du détachement fondée cette fois sur l'accession de l'être à partir de l'être».

GEORGES MATHIEU



En estas columnas firman:

TOMEU PONS.— El que no sepa jugar que se retire, pág. 3. La cuarta dimensión en el arte, pág. 6.

JEAN PARVULESCO.— Sur le cinéma d'Eric Rohmer, pág. 4.

GEORGES D'ANTHÉS.— Peyrefitte versus Mauriac, pág. 5.

FRANQUINET.— Tu Hilario, pág. 6.



«Retrato de una desconocida», pintado en transparencia y con luz interior italiana por Elisabeth Bucher.

EURA, «San Nicolau», 25 Palma

Sur le cinéma solaire d'Eric Rohmer

(1) Le silence de la fin

Sil y a une parole des temps qui ne sont plus, une parole fondamentale des temps du déclin de l'Occident — une parole s'identifiant, je veux dire, et bien au-delà de Spengler, avec ce que, dans sa phénoménologie génétique, Raymond Abellio appelle la «structure absolue» de la nouvelle conscience révolutionnaire du monde — cette parole, je crois, ne saurait être que celle-ci:

«Or que signifie: «Il est monté», sinon qu'il était descendu d'abord dans les régions inférieures de la terre? Celui qui est descendu est celui-là même qui est monté au-dessus de tous les cieux, afin de tout remplir».

Mais les temps de cette parole sinon cette parole elle-même sont passés, et nous le savons: l'Apocalypse est déjà derrière nous. Et la parole vraie des temps d'aujourd'hui porte, régnante à plus profond de son mystère, la certitude, vertigineusement présente en nous aussi, que les temps du silence de la fin du monde sont là. «Tout rentre à nouveau dans la zone de l'attention suprême» disait Ionel Bană.

Il est donc grand temps qu'on se le demande: quel est, en nous-mêmes et dans le monde, cette parole du silence de la fin?

Le Livre de l'Apocalypse dit: «Et quand l'Agneau eut ouvert le septième sceau, il se fit dans le ciel un silence d'environ une demi-heure.»

Or à l'instant précis où ce silence vient à s'établir au plus haut des cieux, et faire qu'en même temps le cœur du monde cesse lui-même de battre, il n'y a soudainement plus rien, et nulle part, qui n'en soit comme frappé à mort, et comme assujéti à une décrepitude sans espoir, à une inutilité totale. Ce silence d'au-delà de la mort — dont le symbole halluciné nous apparaît, immobile, suspendu dans les airs, en ce vol silencieux de l'Aigle de Saint Jean sur lequel s'ouvre «Le septième sceau» de Bergman — réduit la mort et son secret à un silence plus grand encore que le silence même de la mort. Dans les gouffres intérieurs de ce silence, occultement, c'est la mort elle-même qui s'en finit plus de mourir.

Est-ce donc encore un signe, parmi tant d'autres déjà, si le dernier film de Bergman s'intitule, précisément, «Tystnaden», nom spirituel du silence dans les langues dont le mystère s'est forgé sous les feux noirs du soleil de minuit?

Que faire alors, et s'il ne nous reste absolument plus rien à faire?

Trouver, avoir enfin la force de regarder, lucidement, jusqu'au fond même de ce qui, déjà, nous définit nous-mêmes dans les termes d'un processus de descente, dans les termes d'un processus d'ascension qui arrivent, aujourd'hui, l'un et l'autre, en même temps et suivant un même mouvement du destin, au paroxysme ultime de leur développement, de leur pro-

pre fatalité intérieure. Cette descente, cette ascension se font donc face dialectiquement, en nous, dans une même étreinte sans merci, dont la conclusion finale, cependant, reste toujours en dehors de l'intelligence que nous pouvons avoir actuellement de nous mêmes et de la destinée qui nous a été secrètement impartie, et que nous avons déjà, secrètement acceptée. Car, nous venons de le dire, l'Apocalypse est derrière nous.

Or, si les temps du silence de la fin du monde signifient tragiquement que tout est à jamais fini, cette négation absolue porte également en elle la certitude, l'espérance d'au-delà de toute espérance — l'anti-espérance — d'un recommencement autre, d'un recommencement absolu.

C'est dans le sens de ce **recommencement absolu** du monde et de l'histoire, dans le sens de cette immaculée conception sans cesse recommencée, par laquelle se définit, secrètement, la jeunesse éternelle du monde et de son mystère central, qu'il nous faut comprendre la tentative extraordinairement actuelle du cinéma d'Eric Rohmer, dont les dimensions de nouveauté absolue, d'avant-garde, s'identifient, ouvertement, directement, avec le combat occidental pour le retour à la liberté d'être. Le cinéma d'Eric Rohmer est, avant tout, un cinéma de la liberté. Le cinéma de notre liberté la plus grande, le cinéma de notre liberté finale.

(2) Au-delà de la ligne.

Nous, les derniers, nous n'avons peut-être plus rien à dire, rien à faire, rien à vouloir ni rien à pouvoir espérer de rien. Mais que disaient donc, en leurs temps, ceux qui, par rapport à nous, s'étaient déjà reconnus comme les avant-derniers? Brasillach, que disait-il? Limpide, sa parole n'est faite que de simplicité, et toujours lumineuse. Essayant de retrouver, à travers «les images des étés disparus», la source même, en lui, du chant inassouissable d'un monde hors de toute menace et vierge à jamais de la souillure des ténèbres. Brasillach dit: «C'était le temps de notre jeunesse, le temps de la douceur de vivre». Le temps, aussi, de la douceur de mourir. Mais Brasillach lui, précisément, ne le savait pas, ni ne pouvait le savoir. Car la grande lumière intérieure qui l'aveuglait — «le même désir, le même tremblement, la même grâce, disait-il» — n'était, au plus limpide du jour, rien d'autre que la lumière de sa propre mort, dont le soleil déjà l'attirait, hypnotiquement.

Mais nous-mêmes, que savons-nous de la mort, et que savons-nous de l'irréversible, de l'obscur appel des choses qui se cachent derrière le songe éveillé de notre perpétuel désir de néant? Le vrai bonheur des années de notre jeunesse n'était donc pas une grâce, mais à peine le misérable répit d'un crépuscule sur la ligne de la nuit. Une nuit qui, désormais, ne passera

peut-être plus jamais.

Et pourtant, comment saurions-nous vouloir que ces rapprochements ne se fassent pas, comment oublier quand l'oubli exige, pour qu'il devienne un oubli absolu, que l'on oublie jusqu'à l'oubli lui-même? Car l'oubli de l'oubli pose à tout instant les fondements d'un commencement autre, la chance toujours vivante et, chaque fois, absolument nouvelle, d'un recommencement dont la dialectique intérieure sera, envers et contre tout, une dialectique de fidélité au-delà des abîmes, au-delà des ténèbres, au-delà de l'oubli.

S'il y a un mystère profond et vrai du langage cinématographique, ce mystère se trouve tout entier dans cette dialectique du recommencement absolu du monde dont le cinéma d'Eric Rohmer, après celui de Murnau, est appelé à nous donner à voir, à tout instant et, comme je viens de le dire, ouvertement, les grandes liturgies tragiques. Mais il n'y a pas de **recommencement absolu** sans le passage de la ligne des ténèbres, de même qu'il n'y a pas de jour nouveau sans qu'il n'y ait eu, derrière, les abîmes irrévocables de la fin d'un autre jour.

Aussi Jean-Luc Godard nous avouait-il que, pour lui, la secrète blessure de notre génération reste encore que nous n'ayons pas eu à vivre une guerre à la mesure de notre propre désespérance. Notre tragédie n'est donc pas impossibilité de vivre, mais impossibilité de mourir. Ce qu'il nous faut retenir de cet aveu, c'est surtout le regret dévorant d'une mort dont le sens puisse prétendre à une valeur de libération, à une valeur de lucidité. Mourir en choisissant soi-même le sens de sa mort, c'est être, au moment de rencontrer son destin, le témoin de sa propre immaculée conception. Cette dernière grâce elle-même nous est, aujourd'hui, misérablement refusée. Tel est, je crois, l'enseignement qui se dégage, directement, des plus violents des films de Jean-Luc Godard — «Le Petit Soldat», «Les Carabiniers» — et cela me semble d'une importance extrême dans la mesure même où Jean-Luc Godard est, à la fois, le plus profondément libre des jeunes réalisateurs de la «nouvelle vague» du cinéma européen et, de tous ceux-ci, le seul en qui le **génie solaire** d'Eric Rohmer est parvenu à se dédoubler lui-même jusqu'à donner naissance, magiquement, à un autre système d'ensevelissement et de révolution, parallèle au sien mais de plus en plus autre.

(3) Un cinéma de la liberté totale.

Les hommes de notre génération en qui le désir de violence se nourrit d'une égale exigence de pureté peuvent, s'ils réapprennent à le vouloir et s'ils le veulent, retrouver, dans le mystère même du temps de notre vie, tout ce qu'il faut pour que leur passion la plus impitoyable parvienne à cette pointe d'incandescence et d'abandon à elle-



«Mourir en choisissant soi-même le sens de sa mort, c'est être le témoin de sa propre immaculée conception.»
(Photo du film de Jean-Luc Godard, «Les Carabiniers»).

même où tout est joie, voyance et clarté.

Et c'est ainsi que nous comprenons, à l'avant-garde de bien des choses que l'on croyait défaillantes, la thèse révolutionnaire de Georges d'Anthès affirmant que les **temps de la dissimulation et de la honte** sont passés.

Car la libération finale, la libération des hommes de la fin, n'appartient pas, comme l'avait prétendu Malraux en d'autres temps, à ceux qui l'auront conquise, mais à ceux qui, après avoir perdu leur propre liberté et la liberté même du monde et des cieux, après avoir connu le gouffre de l'aliénation totale de leur propre être, savent retrouver, en eux-mêmes avant tout, une liberté plus grande que n'importe quelle négation de la liberté.

La liberté est à ceux qui l'ont perdue.

Cette liberté, notre abîme de jour et de nuit, notre risque inhumain, trop inhumain et notre seule chance vraie, notre seule chance vivante, sommes-nous encore en état de la vouloir au-delà de tout, passionnément?

«Cette génération est-elle encore assez vivante pour soutenir l'épreuve d'une clairvoyance désespérée?» se demandait, déjà, Bernanos.

Depuis le premier moment où il a pris connaissance du fait qu'il existe, le nouveau cinéma européen d'aujourd'hui n'a poursuivi, en réalité, qu'un seul but: forger les armes dialectiques et le nouveau langage révolutionnaire de la reprise du combat, ouvrir à la conscience occidentale de l'être une brèche décisive dans la muraille de ténèbres qui l'écrase et l'obscurcit. Certes, le cinéma de la nouvelle vague — dont les engagements révolutionnaires, et jusqu'à la vision fondamentale de sa **liberté absolue**,

s'identifient, en quelque sorte, avec le devenir intérieur et avec la destinée même de l'oeuvre d'Eric Rohmer — n'a su ni voulu être, jusqu'à présent, rien d'autre qu'une tentative — mais une tentative sans retour, et même, dirai-je, une tentative désespérée — à la recherche d'un nouveau langage et d'une nouvelle dialectique du sens même de l'expérience cinématographique.

Mais il est temps peut-être qu'à présent l'on envisage ce que je voudrais appeler le passage de la ligne, et que chacun se décide à faire face à ses responsabilités les plus extrêmes. Le cinéma, pour ceux qui en ont fait leur vie, est, en effet, chose aussi profonde, aussi décisive que la mort.

Et, si je crois, d'autre part, que le cinéma est appelé à rendre compte, aujourd'hui, et avec une authenticité qu'aucune autre modalité actuelle de l'expression occidentale ne saurait peut-être déjà plus lui contester, de la révolution totale qui est en train de s'accomplir au tréfonds de la conscience occidentale du monde, comment se refuser à y reconnaître la puissance en action de cette dialectique immanente des choses sur laquelle s'asseyait, précisément, la marche implacable de tout processus de libération révolutionnaire?

(Suite de l'article de Jean Parvulesco en page 6, 1ère colonne).

Les temps de la dissimulation seraient ils - passés?

A propos de la lettre ouverte de Peyrefitte à Mauriac

Jamais empoisonneur ne sut mieux son métier.

ROGER PEYREFITTE

La direction de ces colonnes et nos amis de Cala d'Or nous ont, dans l'éditorial de Tomeu Pons, donné licence d'attaquer les sujets pornographiques...

Nous en profiterons aujourd'hui pour nous pencher —si j'ose dire— sur Monsieur François Mauriac, membre de l'Académie française, prix Nobel de littérature, ennemi déclaré de l'Espagne, à qui Roger Peyrefitte vient d'infliger la plus sanglante fessée qu'ait reçue ce «porte-parole officiel de la morale et de la religion» depuis les lignes que lui consacra Lucien Rebatet dans ses admirables DECOMBRES (page 49).

Roger Peyrefitte est un spécialiste de la documentation inattaquable: il pénètre avec les CLEFS DE SAINT-PIERRE et les CHEVALIERS DE MALTE dans certains couloirs du Vatican et du premier des Ordres militaires chrétiens sans encourir l'excommunication ni même l'Index; il parle, dans les EXILES DE CAPRI, des plus célèbres homosexuels des cinquante dernières années sans risquer la correctionnelle; il fait enfin, dans les FILS DE LA LUMIERE une étude de la franc-maçonnerie où ne se glissa qu'une seule erreur —dont il s'excusa— concernant le philosophe Raymond Abellio.

Au début de sa brillante carrière d'homme de lettres, Roger Peyrefitte avait traité, dans les AMITIES PARTICULIERES, le délicat mais grave et important problème des troubles de la première adolescence qui intéressent au plus haut point parents et éducateurs, tant laïques que religieux.

De ce roman, Roger Peyrefitte a fait un film. Il y fut aidé par une équipe de spécialistes qui groupe les noms les plus respectés du cinéma français et par les conseils de personnalités telles

que le Père Martin, chef de la manécanterie de Saint-Eustache, le Curé de Viarmes, de la Chapelle de Royumont, et l'archiprêtre de la Cathédrale de Senlis.

Monsieur François Mauriac s'indigna et exprima sans retenue son sentiment dans les colonnes du FIGARO LITTÉRAIRE...

Roger Peyrefitte lui répond dans une «lettre ouverte» que publie ARTS.

supporter. Vous vous êtes impatrimonisé du rôle officiel de moralisateur, beaucoup moins pour défendre la morale que pour vous punir, aux dépens d'autrui, de votre penchant irresistible à l'immoralité.

Après ce préambule, Roger Peyrefitte examine la «vie exemplaire» de Monsieur François Mauriac.

Depuis la perte de sa virginité... littéraire sous les auspices du Marquis d'Argenson jusqu'à la tricherie qui lui ouvrit prématurément les portes de l'Académie quand, dit-il, «laissant courir le bruit que vous aviez un cancer

à Jean Cocteau, («Je baise tes lèvres gerçées, lui disiez-vous dans la plus anodine»), «que plus tard vous avez eu l'ignominie de renier, de vilipender comme pour absoudre votre passé».

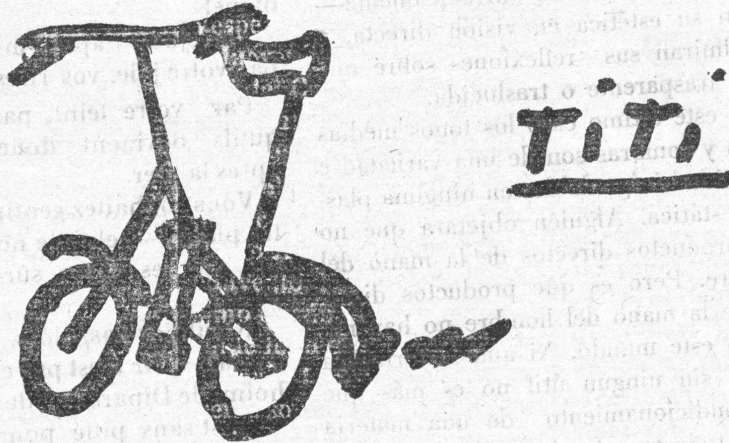
Roger Peyrefitte rappelle que S. S. Jean XXIII raya de la liste des délégués français à son couronnement Monsieur François Mauriac, grand croix de la Légion d'Honneur, auteur d'une vie de Jésus et de plusieurs vies de saints, certes! mais aussi protecteur de jeunes Eliacins littéraires, de scouts marocains, d'un danseur de l'Opéra, comparé par Georges Bernanos dans un article resté fameux au «pianiste d'un lupanar qui joue des bastringues —pardon: des hymnes et des cantiques— pour étouffer les bruits d'eau et les soupirs».

Et, pour en terminer, Roger Peyrefitte achève le frère de ceux que Laurent Tailhade appelait «vieilles p.ains d'ans et d'honneur chargées»:

«Je vous citerai, mon cher Maître, un mot que me répéta ce même Cocteau dont vous avez outragé la mémoire: «Je sens que mon père m'a fait sans plaisir». C'est probablement le mot le plus affreux qu'un fils ait jamais dit sur son père. Et si ce père était prix Nobel, grandcroix de la Légion d'honneur, cagot patenté, ce mot vengerait le prix Nobel, l'Académie française, la Légion d'honneur, la religion et la morale».

Les temps de la dissimulation sont passés!

Georges d'Anthès



«Vos victimes, dit-il, ont presque toujours reçu les coups sans les rendre, se consolant de vous savoir tourmenté par vos appétits... Le respect inspiré par Madame Mauriac, la sympathie éprouvée pour vos enfants servaient à retenir les langues et les plumes, mais il fallait bien que cette comédie finit un jour. Je le regrette, moins pour vous que pour eux»...

«Qui êtes-vous, mon cher maître? Un écrivain que nous admirons, mais un homme que nous ne pouvons plus

de la gorge parce qu'on venait de vous enlever une corde vocale, vous avez été élu en état d'urgence».

En passant par les voyages en Italie du futur prix Nobel avec un directeur de revue «fameux par son fond de teint et sa perruque, qui conserve, au dessus de son lit, un portrait de vos belles années où votre poitrine, mon cher maître, dans le décolleté de la chemise, est nue jusqu'au nombril».

Roger Peyrefitte dévoile les lettres d'amour de Monsieur François Mauriac

Se les nota en la cara

«Venator coram Domino», en los tiempos bíblicos, pero antes, muchísimo antes, el hombre se abalanzaba sobre sus presas (otros hombres o animales y las devoraba crudas, sin emplear el menor útil, rasgando las entrañas y los miembros solo con sus manos y sus dientes más afilados y más grandes de los que posee en la actualidad). Enteramente desnudo, no hablaba, solo gritos guturales limitadísimos para expresión de las emociones más simples; mientras erraba por los bosques como cualquier bestia.

Y era ya nuestro abuelo.

Posteriormente se hizo sedentario en reducidas familias o tribus.

En cada una de estas agrupaciones, algunos individuos, continuaron dedicándose a coger animales y traerlos para alimento común de los que se habían quedado. Eran los más fuertes y los más primarios, porque necesitaban continuamente poner en juego unos instintos que, a los más capacitados por otro strabajos, se les iban durmiendo, al serles posible recoger su comida en los campos o entre los animales que habían conseguido domesticar.

De estas épocas que duraron centenares de miles de años, el hom-

bre compareció a la historia hace sólo cuatro o cinco mil, arrastrando en herencia y en el subconsciente las grandes hambres antidiluvianas.

De estas pesadillas prehistóricas (largos días sucediéndose persiguiendo al venado, al bisonte o la liebre) todavía muchos hombres en la actualidad no se han liberado. No es suya la culpa ciertamente porque es algo que les llega en la sangre desde la noche de los tiempos.

Matar por matar, aunque se ha pretendido llamarlo deporte, siendo la negación misma del deporte y una de las actividades más cobardes. Pero no se puede prescindir de la llamada de la selva antigua, del hambre prehistórica, del casi canibalismo originario transmitido.

Ello supone en el hombre que no puede resistir este impulso (se le nota además en la cara) que por misteriosas sucesiones de sus gens y en consecuencia su personalidad y espíritu procede en línea directa de una rama o tribu, que por circunstancias especiales, permaneció varios miles de años más en estado salvaje, muy cerca en forma de comportarse de las bestias que le rodeaban y de las cuales tomaba ejemplo, mientras a la misma época ya había otras agrupaciones o personas casi civilizadas.

A esta actividad que permitió al hombre subsistir en un principio siguiendo esas misteriosas leyes de mútua destrucción sobre las que se basa toda naturaleza, se le ha llamado: CAZA

Firmado: UN PESCADOR

La cuarta dimensión en el arte

La cuarta dimensión en arte es el movimiento (en consecuencia la luz) y como complemento la música.

Aquí se ha dado poca importancia a una tendencia reciente de la inquietud humana que ha venido a sumarse con mucha audacia al desarrollo artístico moderno.

Hasta el punto que el público, que yo sepa, no ha podido admirar o indignarse (indignación que marca siempre el camino seguro de los valores) frente a ninguna manifestación de algo que en muchos países tiene ya una consagración formal.

En la última Bial de París, ocupaba varias salas y era de un aspecto sobrecogedor, ambientado —y formando parte intrínseca— por una excelente música concreta. Algo así como si se despertase a un mundo totalmente nuevo de incalculables bellezas, con otra estética y otro lenguaje del que estamos acostumbrados a admirar. Puede que el auténtico hallazgo artístico del siglo XX tenga que buscarse en este sentido.

No es la Bial de París su primera manifestación. El Palacio del Congreso de Lieja tiene ya, desde hace varios años, un muro cambiante de 1.500 m.

Eric Rohmer

(Suite)

Grâce a l'expérience entreprise par la nouvelle vague du cinéma européen d'aujourd'hui, l'Occident dispose, à une heure décisive de son destin, d'un langage absolument révolutionnaire, d'un langage absolument nouveau et fidèle, de par ses fondements même, à l'appel suprême de notre propre liberté.

Ce langage nouveau de la dernière et de la plus grande des expériences occidentales de la liberté est le langage même de notre génération et de sa destinée la plus occulte, le langage visionnaire d'Eric Rohmer et de l'ensoleillement universel dont il nous fait entrevoir, dans «Le Signe du Lion», l'espérance incendiaire et le très clair visage de jour. Comment oublier, en effet, que, dans «Le Signe du Lion», hymne spirituel instruisant les noces occultes de l'Occident avec le milieu resplendissant du jour, c'est la visage absolument solaire de Michèle Girardon qui nous attire, hypnotiquement, jusqu'au centre même du mystère de la fin des ténèbres et de la nuit?

Aussi, pour saisir, directement, la dialectique intérieure de ce langage d'une nouvelle et plus grande liberté, nous analyserons, dans notre prochain numéro, ce par quoi ce langage est devenu possible: le cinéma d'avant-garde d'Eric Rohmer.

JEAN PARVULESCO

cuadrados realizado por Schöffer, a mas de la Torre Cibernética de 52 m. de altura que debido a un mecanismo electrónico varía su plástica según el ruido que percibe y los cambios atmosféricos, sin jamás repetirse.

No se trata de ensayos mecánicos, sino de obras que como las de Malina «Orbitis III», Museo Arte Moderno París, «Changing Times» Museo Lion, o sus más recientes «Cepheus», «Nebula II», «1 Plus 2 Triangles» constituyen definitivas realizaciones artísticas.

Munari, Meyerhold y muchos otros, están empeñados en ese camino de la busca, no de la «obra de arte» sino de la sucesión indefinida de obras de arte, en las que se conjuga maravillosamente la luz, el movimiento, y hasta, a veces, la música.

Sus resultados, que llaman a la puerta del sentido cinético del hombre —hasta ahora olvidado artísticamente— tienen su estética en visión directa, o se admiran sus reflexiones sobre una placa transparente o traslucida.

En este último caso los tonos medias tintas y sombras son de una variedad e intensidad inigualables en ninguna plástica estática. Alguien objetará que no son productos directos de la mano del hombre. Pero es que productos directos de la mano del hombre no hay nada en este mundo. Ni aun la terracota hecha sin ningún útil no es más que un condicionamiento de una materia como todo en arte. Ahora bien que más da que esta «materia» sea tierra, mármol, pinturas o luz?

En todos, absolutamente todos los aspectos de la cultura, el hombre ha progresado continuamente, sin un sólo día de retroceso, porque esto es esencialmente imposible.

Se perdieron una multitud de conceptos restringidos simples (muchos de ellos todavía con su raíz en la fosa medieval; la misma caída ya es en sí un progreso, porque todo lo anterior continua más el descenso) o quizá diríamos mejor se ampliaron y quien por principios, espíritu cerril, o incapacidad no se adaptó a las nuevas expresiones, dejó de gozar y percibir lo más refinado del hacer humano, la tendencia segura e irrevocable del futuro cultural, y su postura en vez de ser sensata es ridícula.

Son muchos los que no quieren ceder plaza en el campo del arte a estas manifestaciones lumínico-dinámicas.

A mi juicio la tiene como toda naturaleza que no es continuamente creada, sino entregada a un impulso generatriz interno, obedeciendo a unas leyes preestablecidas de gravedad, germinación, reproducción, etc. Y a su constante mutación nadie ha dejado de admirarla.

Esta postura avanzada implica una inferioridad del hombre-creador frente a la técnica actual?

En conceptos absolutos esto ha ocurrido siempre desde que se inventó la palanca.

En su aspecto relativo el enlace hombre-exterior es tan íntimo que el hombre solo queda reducido a un tipo zoológico y no se puede emplear la palabra civilización.

Y nadie ha establecido todavía, rigurosamente, los límites entre efecto-arte y efecto-técnica, como no lo están entre vida y materia o viril y femenino.

Y si un artista-científico consigue, proponiéndoselo además, un casamiento, un complementarse, entre las dos manifestaciones que cualifican el hombre por encima de los irracionales, es a mi juicio elogiosísimo porque amplía los dos conceptos y los dos campos a la vez.

Tomeu PONS

Merci, Mademoiselle

Merci, Mademoiselle! Merci, Madam!

De réjouir l'après-midi des faunes par votre joie, vos rires, vos ébats...

Par votre teint, par votre peau qu'ils devinent douce et fraîche après la mer.

Vous souhaitez gentiment que notre plaisir —celui de nos yeux et de nos oreilles, bien sûr— soit complet...

N'oubliez pas, alors, que le soleil de Cala d'Or n'est pas celui de Stockholm, de Dinard ou de Glasgow!

Il est sans pitié pour la blanche tendresse de vos épaules, de vos genoux.

Usez de crèmes et, surtout, de sagesse, les premiers jours.

Quant à vos charmants bikinis, gaiment mordus par le bain, pensez a en calculer la superficie en proportion directe du chiffre de vos années...

C'est enfantin:

1 an: 1 centimètre carré de tissu.

10 ans: 10 centimètres carrés.

16 ans: 16 centimètres;

et coetera...

En cas de doute —les poids pouvant modifier la formule— et pour nous éviter toute tristesse, FERNANDO, expert, s'offre généreusement à calculer lui-même les maxima et les minima qui rejoyront nos coeurs.

PAN

Tu, Hilario

Sangre ardiente de Sevilla quemaba las venas de Hilario Muñoz Bellido, faltándole todavía cuatro años para cumplir los veinte.

Sangre indomable, potente. Hilario decidió jugarse la vida enfrentándose con lo que siempre fué su sueño más grande: el toro.

Pero sin espada. Hilario diezyséis, el bicho muere.

Lo pensó bien. Será de noche con el permiso de la luna. También la luna puede dar gloria, no solamente el sol.

Un silencio inmenso dominaba la noche.

Las estrellas lo apadrinaron. No había mantillas, ni caballeros, ni plaza, ni tampoco arena para secar la sangre. Sencillamente un campo desolado, árido, que daba y pedía destino. El campo de Hilario.

El toro y el valiente se encontraron frente a frente. El de Miura, el otro de los diezyséis de Sevilla.

Uno, dos, tres. Faenas, pasos, desafíos, brindando en su corazón a Carmen, también de Sevilla, chica de maravilla, ojos y pelo negros, lucientes de orgullo.

La luna, el, y Perdonao. Y Carmen, Carmen, Carmen.

Al tercer lance, Perdonao se acuerda finalmente de que es toro, a pesar de haber transcurrido tantos años del día que la Presidencia le hizo clemencia. Y embistió terrible, feroz, tremendo.

Hilario cayó, el asta izquiera toda en su cuerpo.

El, como si nada hubiera pasado.

Dos amigos le salvaron, le taparon la herida que estaba un vulcan de sangre.

Los muertos, salidos de sus arcas, miraban.

Una, dos, tres, cuatro, cinco fueron las horas que pasaron entre el percañe y el portal del Hospital.

Cada momento siempre menos de vida, pero que importa cuando se ha desafiado a un Miura y se quiere a Carmen. Esto lo pensaba Hilario mientras agonizaba.

Se salvará. Dios es.

Otra noche lucirán las estrellas que lo apadrinaron bajo la caricia de la luna.

Volverá el sol y habrá otro Miura, esta vez, posiblemente, en una arena llena de sol y de vida.

Hilario, que hazaña... España.

FRANQUINET



COPYRIGHT CALA D'OR
DIRECCION: Tomeu Pons.
CALA D'OR (Mallorca)